



HAL
open science

Les Momentsss perdus d'André Hodeir

Pierre Fargeton

► **To cite this version:**

Pierre Fargeton. Les Momentsss perdus d'André Hodeir : "Les mondes du jazz" et le modèle proustien de l'œuvre d'art. Colloque international " Passages, seuils, portes ", International Colloquium in 20th and 21st Century, French and Francophone Studies, St. Louis University; Webster University; Washington University in St. Louis; Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Mar 2017, Saint-Louis (Missouri), États-Unis. hal-04595399

HAL Id: hal-04595399

<https://hal.science/hal-04595399>

Submitted on 31 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Les Momentsss perdus d'André Hodeir

Les mondes du jazz et le modèle proustien de l'œuvre d'art

Pierre FARGETON

(texte de communication pour le colloque international
« Passages, seuils, portes », International Colloquium in
20th and 21st Century, French and Francophone
Studies, organisé par St. Louis University, Webster
University, Washington University in St. Louis,
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 ; Saint Louis,
Missouri, March 17-19, 2016)

De l'improvisateur au compositeur : où la porte s'avère n'être qu'un seuil

Porte, seuil et passage sont trois notions idéales pour décrire dans un raccourci fulgurant la trajectoire du musicien de jazz français André Hodeir (disparu en 2011). Jeune violoniste virtuose classique né en 1921, Hodeir entre en jazz par la porte de l'improvisation. Fasciné par les grands improvisateurs de son temps, il devient lui-même violoniste vedette du milieu jazzistique parisien sous l'Occupation (en tant que Claude Laurence). À peine la porte franchie, Hodeir raccroche à jamais son violon après la découverte du bebop, pour chercher dans l'écriture un au-delà de l'improvisation : la porte de l'improvisation, sitôt passée, se sera avérée n'être qu'un seuil, absolument indispensable, mais à partir duquel tout ne faisait que commencer. Ce passage rêvé de l'improvisation dans l'œuvre composée a valu à Hodeir des condamnations pléthoriques (malgré quelques succès d'estime), soit sous la figure de l'anti-jazz portant atteinte aux valeurs fondamentales du jazz (l'écriture castratrice de la spontanéité), soit sous le mode du « colonialisme » culturel d'un musicien Français blanc pétri de la culture savante du Conservatoire de Paris ambitionnant de faire main basse sur le fleuron de la musique noire américaine pour lui appliquer les critères esthétiques de sa propre culture, européenne et surplombante. Témoin Dan Morgenstern, qui le qualifia de « "great white father of [...] criticism" who, "in the best French intellectual tradition", [tries] to teach Americans how to see jazz as a "Serious Art Form"¹ ». « The great white father of [...] criticism »... Oui, car pour aggraver son cas, Hodeir fut surtout connu pour un à-côté de sa vocation principale de compositeur : comme *critique*. Auteur d'ouvrages de vulgarisation, rédacteur en chef de la revue *Jazz Hot*, pigeant pour une foule d'autres journaux et écrivant même en quelques occasions sur la

¹ Dan Morgenstern, cité dans John GENNARI, *Blowin' Hot and Cool: Jazz and its Critics*, Chicago and London: University of Chicago Press, p.188-189.

musique classique et contemporaine, Hodeir publie surtout deux ouvrages fondamentaux : en 1954 *Hommes et problèmes du jazz* (*Hpf*) et en 1962 *Toward Jazz* (*TJ*). Enfin, paraît en 1970 son maître-livre *Les Mondes du jazz*, écrit sur une période de dix ans, et au terme duquel Hodeir basculera dans une carrière d'écrivain tout court (romans et nouvelles). Ce dernier livre, unique en son genre, nous aide à comprendre en quoi le projet de compositeur d'André Hodeir n'est pas de « phagocyter le jazz », comme l'écrit Laurent Cugny, ni d'être le fossoyeur ou l'étouffoir de l'improvisation. Au contraire, l'improvisation de jazz est la condition initiale et la révélation de son projet d'écriture, et pour le comprendre à sa juste valeur, il faut faire un détour par Proust, influence déterminante dans la construction intellectuelle du compositeur.

Les Mondes du jazz, pour commencer, est la dernière étape d'un glissement depuis le régime analytique (d'*Hpf*) au régime esthétique (de *TJ*) de la critique. *Les Mondes du jazz* ouvre une nouvelle porte : c'est un livre qui ne prend plus le jazz comme objet mais qui cherche par sa singularité littéraire et poétique à être le jazz tel que le perçoit l'auteur dans toutes ses contradictions et ses fascinations, à le faire sentir au lecteur, par des tours de passe-passe extrêmement complexes d'un point de vue narratif. Sous cet angle déjà, *Les Mondes du jazz* procède d'un projet nettement influencé par le modèle de *La Recherche du temps perdu*, en ce sens que de la même manière que l'écrivain fait *in fine* de sa réflexion sur la littérature la mémoire et le temps, l'objet de son livre, Hodeir a cherché à transformer ses questionnements de créateur et sa propre expérience esthétique du jazz en création littéraire.

Sacralité de l'œuvre composée : cette distance salutaire entre la vie et l'art

Cela ne va pas sans poser de questions, à commencer par celle-ci : si Hodeir, après avoir démontré comme compositeur qu'il envisageait le jazz comme une œuvre d'art, en est arrivé à considérer la réflexion sur le jazz comme elle-même matière à faire œuvre d'art, que doit-on penser de sa relation au jazz, ou plus exactement, qu'est-ce que cette centralité de la notion d'œuvre d'art nous dit de la conception hodeirienne de l'objet jazz ? N'est-elle pas le signe de valeurs esthétiques occidentales dont on peut se demander si elles peuvent à raison s'appliquer au jazz ? Cette centralité de l'œuvre d'art n'est-elle pas une sacralité, qui aurait cristallisé dans l'opposition d'Hodeir au *free jazz*, ici défini par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli :

Le refus musical du *free jazz* [est] déterminé par des résistances qui impliquent, à travers une « conception du jazz », [...] un système de valeurs (esthétiques, entre autres) : celui de la civilisation judéo-chrétienne [...] et en qui l'Art occupe une place centrale et supérieure. L'Art comme équivalent/substitut de Dieu (les termes d'« œuvre », de « création », « génie », « inspiration » indiquent bien cette sacralisation

du travail artistique), incarne dans le système occidental la « pureté de l'Idée », transhistorique, dégagée des contingences, des contradictions [...], du travail, lieu de la jouissance sans entrave (fantasme du capitalisme), de la domination démiurgique/magique du monde. Or tout le free jazz est fait pour choquer cette « pureté [...]».

Tout ce que l'idée occidentale d'Art censure en ses arts vit dans le free jazz [...] et tout ce qu'elle a tâché de censurer dans le jazz fait retour dans le free jazz².

Il est de fait incontestable que se fait jour dans *Les Mondes du jazz* ce qu'on pourrait nommer une mystique de l'œuvre d'art. Ce que Hodeir appelle l'*œuvre composée* de jazz apparaît à maintes reprises comme la clé d'accès à une expérience sensible en quelque sorte transcendante, terre promise plus souvent aperçue qu'atteinte, mais horizon infatigablement poursuivi :

Il est vrai que le compositeur de jazz n'a, au mieux, qu'entrevu le niveau de beauté supérieur auquel pourrait atteindre l'œuvre longuement méditée, douloureusement enfantée dans l'esprit du créateur³.

La « sacralisation du travail artistique », mentionnée par Carles et Comolli, est ici nettement apparente et il est peu douteux qu'elle n'ait été un des obstacles majeurs entre Hodeir et le free jazz. Mais la sacralité hodeirienne de l'œuvre d'art, loin d'être le signe d'une volonté d'embourgeoisement du jazz, de polissage, d'édulcoration, de respectabilisation, ou de réification du jazz, est au contraire l'arme que le compositeur a voulu brandir en face du jazz commercial, du jazz standardisé des « arrangeurs interchangeables⁴ » (comme le disent plus loin Carles et Comolli). La sacralisation hodeirienne de l'œuvre d'art caresse un rêve précis : rendre l'œuvre incorruptible, irrécupérable, en quelque sorte « invendable », c'est-à-dire impropre à devenir un produit de consommation. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si, en un chapitre des *Mondes du jazz*, Hodeir invente humoristiquement une Société secrète des arrangeurs dont les règles, codifiant les usages les plus stéréotypés, prémunissent la musique des « dangers de la création⁵ » et des tentations de certains arrangeurs à se singulariser. La sacralité de l'*œuvre composée* de jazz est l'exact opposé de ce produit industriel réifié qu'est l'arrangement selon les prescriptions de cette Société fictive. D'où ce paradoxe que l'obstination hodeirienne à concevoir le jazz comme un art n'a rien à voir avec le projet de « colonisation culturelle » décrit par Carles et Comolli :

La mise en coupe réglée du jazz par le commerce et l'idéologie capitaliste s'est doublée et garantie de sa *remise en forme* esthétique et de sa redéfinition culturelle [...] par les critiques et historiens de jazz.
Le couronnement du jazz comme art, considéré partout comme une

² CARLES ; COMOLLI, *Free Jazz, Black Power*, p. 260-261.

³ HODEIR, *Les Mondes du jazz*, p. 224.

⁴ Selon l'expression de Nat Hentoff, citée par HODEIR, *Les Mondes du jazz*, p. 252 (« We are living in the era of the interchangeable arranger »).

⁵ HODEIR, *Les Mondes du jazz*, p. 251.

victoire des « progressistes » sur les conservateurs, **paracheva la colonisation commencée par le commerce**⁶.

Le statut de l'œuvre de jazz telle que le dessine Hodeir dans *Les Mondes du jazz* veut précisément être un rempart contre cette « colonisation commencée par le commerce ». C'est que l'œuvre d'Hodeir n'est évidemment pas réductible à une sorte de blanchissement élitiste du jazz, pas plus qu'à une tentative d'appropriation d'un fait culturel s'originant dans l'afro-américanité. Non, son projet créateur est une authentique et subversive proposition d'une possibilité du jazz à être le nom de ce que peu ont songé qu'il pouvait (aussi) être.

Du monde à l'œuvre : le passage proustien

Les Mondes du jazz, en somme, par son statut sans précédent, court-circuite la question « d'où parle-t-on ? », si essentielle dans l'analyse des discours, en s'affirmant non comme un discours mais comme une œuvre d'art. Cela ne signifie pas que le livre ne dit rien ni qu'il puisse se prévaloir d'une neutralité de point de vue – qui n'existe jamais. Cela signifie que *Les Mondes du jazz* est construit comme une œuvre d'art, qui véhicule certes chemin faisant le ou les point(s) de vue de son auteur, mais aussi toute une pluralité de discours tressés, qui visent à rendre l'expérience subjective et singulière * d'Hodeir vis-à-vis du jazz tel qu'il existe (au-dehors de lui-même), * d'Hodeir comme créateur de jazz (au-dedans de lui-même), * et d'Hodeir comme traquant une vérité esthétique du jazz dont la révélation est autant l'objectif que l'objet même du livre (au-delà de lui-même et du jazz). Soit plusieurs niveaux de discours, qui renvoient directement au modèle proustien, dans lequel Paul Mommaers identifie « trois niveaux de réalité différents – celui de la réalité réelle, de la réalité intérieure et de la réalité autre⁷ ». La réalité réelle, c'est « Celui qui joue », 1^{ère} partie du livre. La réalité intérieure, c'est « Celui qui écrit », 2^{ème} partie du livre. La réalité autre, c'est cette réflexion sur l'acte de création comme quête d'une réalité supérieure cachée sous la réalité existante, troisième niveau qui *traverse* constamment les deux parties pour une raison simple : par-delà les multiples *sujets* du livre, elle est le véritable *objet* du livre lui-même, ou plus exactement, elle est son moteur. C'est en ce sens-là que *Les Mondes du jazz* n'est plus un livre d'analyse ou « d'esprit radiographique » (comme *Hpf*), ni

⁶ CARLES ; COMOLLI, *Free Jazz, Black Power*, p. 47-48.

⁷ Paul MOMMAERS, *Marcel Proust, esthétique et mystique, une lecture d'À la recherche du temps perdu*, Paris : éditions du Cerf, 2010, p. 141. La « réalité réelle » désigne l'ensemble des choses que l'on perçoit par les sens (p. 112), la « réalité intérieure » désigne cette « réalité irréaliste bien réelle », par exemple de la petite phrase de Vinteuil, qui existe dans le « domaine intérieur » de Swann aussi concrètement qu'un objet de la réalité réelle (p. 119-123). Quant à la « réalité autre », elle est cette réalité dite « pressentie » par Proust, qui « se cache "sous" la réalité réelle de certaines choses » (p. 124).

même un livre d'esthétique ou « d'esprit philosophique » (comme *TJ*), mais une œuvre de création. Et en cela son projet est étrangement jumeau de celui qui sous-tend le monument proustien de *La Recherche*, tel que le décrit ici Paul Mommaers :

Mais si le véritable esprit artistique se distingue aussi bien de l'esprit « radiographique » que de l'esprit « philosophique », quelle est alors sa caractéristique ? *La Recherche* ne laisse aucun doute sur ce point. L'artiste vrai porte en lui une lumière *sui generis* qui lui permet d'éclairer aussi bien le monde extérieur que le monde intérieur, de sorte qu'ils s'en trouvent recréés. Sans abolir les réalités données, il en défait la perception commune pour y substituer la sienne propre. C'est par conséquent cet éclairage inhabituel qui remplace les sujets habituels. Comme le grand peintre, le grand écrivain n'a pas de sujet à exposer, mais il expose le monde à sa lumière⁸.

Si Hodeir s'est « approprié » le jazz, c'est de cette manière-là seulement. Ce n'est absolument pas à la manière « colonisatrice », à la façon d'une annexion ou d'une domination, mais à la manière d'un créateur qui, comme tout créateur, « défait la perception commune pour y substituer la sienne propre ». C'est ce qu'il faut sans doute conclure du statut déroutant des *Mondes du jazz* : le projet hodeirien, sur le modèle tant admiré du projet proustien, est un projet de recreation d'une réalité plus réelle que ce nous prenons en général pour la réalité. Ce que Proust appelle à maintes reprises « réaliser⁹ » (dans le sens de fixer les impressions fugitives par lesquelles la réalité réelle se révèle parfois sous au au-delà de la réalité apparente), Hodeir le dit souvent « actualiser¹⁰ » – au sens de prolonger et de révéler ce qu'il peut y avoir de latent ou d'enfoui dans la musique des grands improvisateurs de jazz, que Hodeir nomme presque toujours « virtualités ». Cela apparaît peut-être plus nettement que jamais dans un article à peu près inconnu, publié dans la revue communiste *Clarté* début 1963, et dans lequel Hodeir ramène clairement son expérience à une question proustienne :

Est-ce que j'ai choisi consciemment le jazz comme forme d'expression musicale au cours de mon évolution ? Disons que j'ai été tenté par l'aventure d'une « musique parallèle ». Non pas telle que je l'ai connue pendant mon adolescence, mais plutôt comme un développement possible de certaines virtualités qu'on pouvait deviner dans ce jazz.¹¹

⁸ MOMMAERS, Marcel Proust, esthétique et mystique, p. 172.

⁹ Comme dans la célèbre « révélation » du *Temps retrouvé*, lorsque le narrateur, évoquant sa découverte d'une vie enfin « digne d'être vécue », la décrit comme « ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre ». PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 337.

¹⁰ Par exemple, lorsqu'il écrit : « Ici [dans l'œuvre composée] le travail [...] conduit quelquefois à la réalisation de virtualités qui existent dans le jazz improvisé mais, par le fait d'une texture trop légère, ne s'y actualisent pas ». HODEIR, *Les Mondes du jazz*, p. 298-299.

¹¹ André HODEIR, « Le Jazz, c'est l'aventure d'une musique parallèle », *Clarté* (Paris), n°47 (janvier 1963), p. 40.

Pour Proust, « l'art est ce qu'il y a de plus réel » en ce qu'il reconstruit de toutes pièces, à partir du réel capturé par l'artiste dans le monde, une réalité délivrée des contingences de la vie qui ne nous en font habituellement saisir qu'une ou quelques parties à la fois (une odeur, un objet, une phrase...), mais jamais la totalité. De la même manière pour Hodeir, celui qui écrit le jazz a le pouvoir, à partir du réel capturé dans le langage des grands improvisateurs, de reconstruire une réalité jazzistique nouvelle et démultipliée par l'écriture. Ce que Proust fait à partir de son expérience dans le monde, Hodeir entend le faire à partir du monde de l'improvisateur. Des réalités multiples saisies dans le monde, Proust fixe les plus intenses – les fameuses réminiscences – dans une sorte d'éternité par la littérature (qui en fait son objet) ; des réalités multiples saisies dans le monde de l'improvisateur, Hodeir entend pareillement fixer les plus intensément ressenties dans une sorte d'éternité (l'*œuvre composée*, la première qui puisse faire œuvre « de répertoire » sans s'exposer au factice de la reconstitution muséale). D'où cette assertion en première lecture sibylline :

Improvisateur presque toujours, il [l'artiste de jazz] peut porter en lui un *monde*, mais non pas une *œuvre*, incarnation de ce monde¹².

Faire œuvre consiste donc à « réaliser » comme l'écrivait Proust, « actualiser » comme l'écrit Hodeir, c'est-à-dire dégager et restituer dans sa totalité, par les moyens de l'art, une réalité enfouie, « la réalité telle que nous l'avons sentie¹³ ». C'est cela qu'entend faire Hodeir comme compositeur : recréer de toutes pièces à partir des mondes inépuisables des grands improvisateurs qui l'ont bouleversé, une réalité totalisatrice (une *œuvre*) en cela plus réelle que le réel jazzistique des improvisateurs (un *monde*).

Les vrais moments sont les moments qu'on a perdus

On a souvent reproché à Hodeir, comme critique, de donner une vision tronquée de l'histoire du jazz, en focalisant sur des « chefs d'œuvres » décrétés absolus, au détriment de toute la production d'un artiste (réduire Ellington au *Concerto for Cootie*, Monk au solo de *Bags Groove* ou Parker à une petite phrase chromatique d'un solo d'*Out of Nowhere*). Or ces *moments* de l'histoire du jazz enregistré, il faut pour bien saisir ce qu'ils représentent aux yeux d'Hodeir les comprendre très exactement à la façon des cas de « réminiscences proustiennes » qui parsèment *La Recherche* (la madeleine, les pavés inégaux, le tintement de la cuiller et l'empesé de la serviette, pour ne citer que les quatre principales). Hodeir n'est en effet pas dupe de la notion d'œuvre qu'il a parfois employée un peu facilement à tort et à travers. Dans *Les Mondes du jazz*, il fait ainsi dire au fictif Professeur Deadheat :

¹² HODEIR, *Les Mondes du jazz*, p. 342.

¹³ PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 188.

Les plus grandes beautés qui ont pu être créées dans le cadre du jazz ne se trouvent pas dans la petite montagne des moments conservés mais dans la grande montagne des moments perdus, est-ce bien clair, mais surtout, j'attire votre attention sur ce point, nous devons bien nous persuader que dans cet ensemble de momentsss où notre confrère et ami M. Tie croit découvrir des œuvres parce que la chance a voulu qu'ils soient gravés sur disque, n'est-ce pas, en réalité, il n'y a pas plus d'œuvre qu'il n'y en a dans les moments perdus, car l'attitude du créateur en l'occurrence n'est pas celle de l'artiste qui considère son œuvre et y travaille lucidement, les choses ne se passent pas ainsi, n'est-ce pas, dans le jazz d'improvisation, le processus est tout différent, on se jette à l'eau, ou plutôt on se jette dans le moment qui passe et on essaie de s'y comporter le mieux possible, et c'est de la façon dont on se comporte que résulte, n'est-ce pas, la qualité du moment musical en question¹⁴.

Ces « momentsss », dont Hodeir accentue la profusion par un pluriel excessif, sont pour lui tous aussi susceptibles d'avoir été de la même intensité, du même intérêt. Mais les seuls qui comptent, *pour celui qui y trouve précisément la révélation de ce qui doit motiver sa propre création musicale*, sont ceux qu'il a lui-même sentis avec le plus d'intensité, étant évidemment entendu que nul ne peut saisir tous les moments du jazz, et que tous les moments du jazz ne peuvent pas bouleverser de la même façon les mêmes auditeurs. En d'autres termes, cela n'a pas plus de sens de comprendre les focalisations hodeiriennes comme l'évacuation idéologique de tout ce qui n'a pas requis son attention, ou comme la prescription normative de ce qu'il faut retenir de l'histoire enregistrée du jazz, que cela n'aurait de sens de reprocher au narrateur proustien d'avoir distraitemment considéré les tartes aux fraises d'Elstir¹⁵, pour leur préférer les Petites Madeleines maternelles. Ces réminiscences proustiennes sont ces moments de « réalité autre » qui suffoquent le narrateur d'une félicité inconnue et inattendue, moments à partir desquels le romancier découvre ce qui est sa vocation d'écrivain et le but de son œuvre littéraire : convertir ces moments uniques, ce Temps perdu, en œuvre d'art.

En somme, dans ce cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'impressions comme celles que m'avait données la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ?¹⁶

Tous les aspects du jazz enregistré sur lesquels Hodeir a focalisé fonctionnent précisément ainsi. Ils sont ceux qui l'ont ébranlé dans sa sensibilité, et à partir desquels il a peu à peu compris qu'il ne suffisait pas d'en rendre compte ni même d'y asseoir une réflexion

¹⁴ HODEIR, *Les Mondes du jazz*, p. 230.

¹⁵ Servies chez le peintre dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

¹⁶ PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 185.

esthétique, mais qu'il fallait en faire l'objet même d'une conversion en œuvre d'art. Un passage des *Mondes du jazz* souligne d'ailleurs d'une manière extrêmement troublante qu'André Hodeir a poursuivi en toute conscience le modèle proustien du « faire œuvre d'art » :

L'officier de police est coxalgique ; ou bien il n'est pas cultivé. Il ignore que des centaines de prousts, de par le monde, ont commencé d'intégrer Charlie Yardbird Parker et sa petite phrase chromatique à leur recherche du temps perdu ; qu'ils lui prêtent, à cette petite phrase, les couleurs de l'oiseau de paradis, mauve, blanc, rose, rouge, violet, ultra-violet ; qu'ils associent ses formes à celles de leur flore intime, pour recomposer une réalité dans laquelle ils sauront, peut-être, emprisonner un peu de toi (ce que l'officier de police ne peut faire)¹⁷.

Le champ lexical est trop évident pour n'être pas souligné : « prousts » et « recherche du temps perdu », bien sûr, mais aussi « recomposer une réalité ». Quant à la présence du policier, elle souligne que ce qu'il aspire à emprisonner n'est pas la réalité profonde de Parker, cachée au creux de ses petites phrases musicales, mais seulement son corps social. Et à ce titre, elle rappelle que pour Hodeir (comme pour Proust), l'art ne peut pas être l'enregistrement de la vie, d'abord parce qu'il serait redondant, mais aussi parce que la vie fait souvent obstacle à notre perception profonde de ce que nous avons réellement éprouvé – où l'on retrouve cette « distance entre la vie et l'art qui est à l'origine de toute grande création », déjà rencontrée dans *Toward Jazz*¹⁸, et dont on comprend désormais mieux le sens, avec les mots de Proust :

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher maintenant, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant¹⁹.

Mais transporté dans le domaine de la musique, que l'écriture puisse être le comble de la vie, voilà qui demeure encore aujourd'hui, dans nos stéréotypes de représentation du jazz, difficile à admettre...

¹⁷ HODEIR, *Les Mondes du jazz*, p. 106.

¹⁸ HODEIR, *Toward Jazz*, p. 20.

¹⁹ PROUST, *Le Temps retrouvé*, p. 203.